

Los espacios imaginarios y evocados en el teatro

Por Carmen de la Bandera

El espacio en el teatro es más rígido que en otros géneros artísticos pues está enmarcado en términos que exigen el aquí y el ahora de la puesta en escena. Para suplir esta limitación se emplean espacios referenciales o imaginarios que desarrollan acciones en lugares fuera del escenario.

La puesta en escena de una obra teatral está sujeta a unos condicionantes físicos muy importantes, ya sean escénicos, como ubicación material del escenario y la escenografía, o extraescénicos como son el edificio y la sala donde se lleva a cabo la representación. Pero "lo que vemos" es sólo un segmento del total de los espacios aludidos en el desarrollo de un espectáculo.

En teatro, a diferencia de otros géneros artísticos, el espacio es más rígido por el contenido presente que tiene la puesta en escena. La limitación se suple con espacios referenciales o imaginarios. Son convenciones dramáticas por las que el público se hace

cómplice de la representación y acepta como existentes lugares que no ve y sólo se imagina a través de las indicaciones de los actores y otros medios escénicos. Los espacios imaginarios forman parte de la escenografía, y son tan importantes que aunque no estén presentes físicamente en escena pueden cambiar el contenido del espectáculo. En consecuencia, tanto el espacio real como el imaginario son ejes funcionales y soportes básicos sin los cuales no se podría comprender la acción dramática.

En cualquier representación existe una alternancia entre lo presente y concreto que se reproduce en el escenario por medios físicos: La escenografía, el esce-

Espacio

nario, los movimientos, la voz, los efectos escénicos y el vestuario. Y lo imaginario que abarca lugares que sobrepasan el ámbito escénico más allá de la sala y la escenografía, pues pertenecen al mundo de la pura ficción. Puede tratarse de lugares alejados de la zona de la representación de los que nos llegan referencias a través de distintos medios, ya sean auditivos (por ejemplo el sonido de una campana para indicar a modo de metonimia la proximidad de una iglesia), visuales (una luz roja intermitente puede simular un incendio fuera del escenario), o verbales.

A veces, el espacio presente, lo que vemos sobre el escenario durante la representación, cobra sentido gracias a los lugares que no se ven, haciéndose esenciales para el desarrollo de la trama dramática. Eso es lo que ocurre en la obra titulada *Las tres hermanas*, de Chejov, de 1901, donde la clave está en todo lo que se derrumba



alrededor del escenario y que no se ve en escena. Hay un incendio que destruye los alrededores de la casa y esto influye en los cambios internos de los personajes aferrados a un mundo de formas arcaicas. La sociedad y el espacio exterior evolucionan frente al inmovilismo del interior burgués que se plasma en el escenario, y no es sino un correlato de la personalidad del personaje aferrado a un tiempo y unos modos que ya pasaron. Por otro lado, pueden tratarse de espacios interiores de pensamiento que se evocan en escena, son mundos oníricos típicos del teatro surrealista.

Hemos de tener en cuenta que parte de la "magia" del teatro radica en que cualquier cosa en escena se convierte en lo que se dice sólo con señalarla, y este es el principio del que parten algunos movimientos de vanguardia de principios del XX como el simbolismo o el constructivismo. No obstante, también los clásicos se sirvieron de las referencias imaginarias para construir decorados.

La posibilidad de evocar lugares no presentes físicamente en el escenario es estrictamente teatral y cobra sentido plástico en la práctica de la representación¹. Constituye otro modo de ficción escénica para la cual es imprescindible la colaboración del

público.

Paradójicamente, el espacio presente que vemos en escena no es más que un pedazo de ese espacio imaginario o evocado en el que se encuadra la representación y que suple la imaginación del espectador. La ficción teatral está sujeta a una alternancia de presencia/ausencia de lo representado, de tal modo que lo que en un momento no se veía sino como intuición de un espacio referido puede cobrar presencia escénica, y lo anterior pasar a ser espacio de referencia. Podemos hablar entonces de "vacíos significativos" que le dan maleabilidad al espacio escenográfico. Son modos de significación que se basan precisamente en lo que no se ve. Se pueden crear a través de la palabra y pueden ser referencias verbales como la descripción de un lugar, el diálogo de los actores, las acotaciones dentro del texto, o indicaciones físicas en el escenario a través de carteles o figuraciones plásticas o sonoras fuera o dentro del escenario. El discurso dramático se articula en una alternancia constante entre una situación física concreta que se desarrolla en escena y un plano o planos imaginarios que tienen varios modos físicos de referencias.

Las posibilidades para la evocación de los espacios imaginarios son varias:

1ª posibilidad: Espacios evocados por su relación de contigüidad con la escena, definidos por estar situados a derecha, a izquierda, arriba o abajo del escenario y dependen de indicaciones físicas más o menos convencionales. Entonces el espacio evocado se hace presente en el mismo escenario por una relación de contigüidad (por ejemplo, las otras habitaciones de una casa, el jardín, el resto de la población si es una calle etc.). Lo que se reproduce en escena es, por ejemplo, una parte del interior de una casa, pero se supone que el espectador ha de imaginar todas las habitaciones que rodean a la que aparece en el escenario: la entrada, el edificio mismo, la calle donde se sitúa, la ciudad. Es propio del teatro naturalista y realista de interiores burgueses que reproducen el entorno físico del espectador. Implica también una cierta autocomplacencia con el propio estatus, y es muy frecuente en el "drama burgués".

En el teatro clásico griego también solían darse este tipo de espacios, pues detrás del muro de la *skene* debía imaginarse el interior de un palacio o la existencia de un campamento. Las tragedias solían desarrollarse extramuros, desde ahí se referían los sucesos que ocurrían en los espacios que el público habría de imaginar más

allá del *proskenion* o lugar donde estaban los actores¹.

2ª posibilidad: Espacios alejados de la escena reconocibles por el espectador. Una escena puede ocurrir aquí y tener como referencia otra que ha sucedido o está sucediendo en otro país o lugar. Es frecuente en las obras teatrales cuya secuenciación es en cuadros o escenas sucesivas, típica del teatro brechtiano. De una escena a otra el espacio puede haber cambiado y lo que antes se reflejaba en el escenario puede pasar a ser espacio evocado por la escena siguiente presentando una alternancia entre el espacio presente/espacio evocado. En cualquier caso, siempre habría que suplir los espacios contiguos imaginarios de cada cuadro.

3ª posibilidad: el espacio imaginario está en el mismo lugar de la representación. Es incluido y no contiguo a él. Se le describe por medio de referencias plásticas: un cartel que indica un lugar, una serie de objetos que lo representan (habitual en el teatro expresionista y también en autores como Jarry, Brecht o incluso Valle Inclán); o verbales: las descripciones del lugar sustituyen a su plasmación escenográfica, la mera mención supone su presencia en el escenario y en el desarrollo de la acción².

Estas técnicas fueron de uso

frecuente en el teatro clásico español e isabelino donde los cambios constantes de lugar eran asumidos por el público porque los actores lo indicaban en sus diálogos, de modo que dentro del mismo escenario una acción podía tener lugar en un jardín, otra en un palacio, etc.

4ª posibilidad: Los espacios en escena no son reales sino como referencia metafórica o metonímica de estados interiores del personaje. Pueden ser imágenes del mundo onírico o de las ideas. El espectador necesita de un análisis intelectual para el reconocimiento de estos espacios ficticios e ir más allá de la plasmación material en escena. Son espacios imaginarios frecuentes en las corrientes simbolistas y surrealistas o superrealistas.

5ª posibilidad: la representación es cerrada, todo se da en el momento de la puesta en escena, no hay espacios imaginarios o aludidos, lo exterior es la realidad. Hay una coincidencia absoluta entre el espacio escénico y el imaginario que son el mismo. Son espectáculos de participación colectiva cuya acción escénica se crea en un lugar común a todos y todos forman parte del juego teatral. Fuera del recinto y los límites de ese juego se acaba la representación de la que el espectador participa directamente. No existe otra

ficción más allá de la experiencia vivida por todos (espectáculos de participación colectiva como fueron algunos del Living Theater, La Fura dels Baus, etc.).

Otra posibilidad que trasciende al ámbito teatral es aquella que procede de la ficción vivida por todos como experiencia mística: **el ritual religioso**, pero que presenta indudables referencias al mundo de la escena. En estos casos el espacio evocado es la aspiración final del rito, la trascendencia misma. El objeto es alcanzar el contacto con la divinidad o ser sobrenatural que está situado en el "más allá". El contacto con este espacio sagrado suele ser el fin del rito: se ha de trascender el lugar real para acercarse al lugar imaginario de la divinidad. Algunas veces hay signos de su presencia, y suele ser el oficiante el que la percibe a través de momentos de inspiración o trance que se pueden expresar por medio de movimientos físicos, danzas u ofrendas. Cuando el acercamiento a lo sobrenatural deja de ser el fin de ese rito, aparece la esfera de "como si". Un ejemplo de esto son las tragedias griegas, en las cuales el espacio evocado se desacraliza, se vuelve mero lugar imaginario secundario a la representación. Se siguen haciendo representaciones "como si" fueran ritos



pero ya no lo son. En ellas aparecen informaciones y mensajes "como si" fueran del más allá, pero ya nadie las percibe como verdaderas: hemos entrado en la esfera de la ficción; del arte teatral.

Las tragedias de Esquilo parten de una situación de caos provocado por la alteración en el equilibrio de las virtudes (*areté*) que algún personaje ha causado voluntaria o involuntariamente. Comienzan *in medias res*, es decir, en la mitad del conflicto planteado. Los dioses informan desde "el más allá" a través de emisarios o por medio de las informaciones que da el coro. Pero ese espacio imaginario ha quedado limitado a un espacio extraescénico de ficción de donde proceden los designios que marcan el devenir de la tragedia y la caída del héroe. Es decir, ha perdido su sacralidad para convertirse en recurso técnico del teatro.

En obras como *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, apreciamos un fenómeno curioso similar al anterior: El objeto de

esperanza es un ser irreal que solucionaría todos los problemas en caso de aparecer. Domina toda la representación y es el centro de la misma, de igual modo que los dioses son el elemento ejecutor ausente de la tragedia. Nadie sabe dónde habita *Godot* ni de dónde procede, pero queda claro a través de los hechos que vemos en escena que su realidad y entorno físico están por encima de las miserias que aparecen representadas en las acciones de la escena.

Puede ocurrir también que la misma palabra se haga objeto de referencia intra y extraescénica. Especialmente en el teatro del absurdo el lenguaje hablado va más allá que la mera comunicación entre actores y entre estos y el público, pues pasa a convertirse en un fin en sí mismo creando un universo de ficción ajeno al materialmente representado en escena⁴. A veces se despoja de su contenido intelectual para hacerse efecto dramático. Un ejemplo de ello es *La Lección*, de Ionesco, cuando la sola mención de la palabra "cuchillo" tiene capacidad de matar.

Entre el espacio real que vemos sobre el escenario y los espacios imaginarios existen unos límites y distancias más o menos claras que se hacen incluso infranqueables. Las variaciones son el resultado de múltiples factores⁵.

La ficción dramática puede utilizar en mayor o menor medida elementos que amplían el tiempo y el lugar de la representación. Para ello es frecuente el uso de "prólogos", que presentan espacios anteriores al momento de la representación, y de "apartes" que refieren e informan sobre otros lugares que el espectador no puede ver. Son recursos que refieren hechos fuera del espacio escenográfico presente. Llevan la atención del espectador a lugares "extraescénicos" en la medida en que están situados fuera de la escena aunque no son ajenos a ella. Son áreas que el espectador ha de imaginar de la misma forma que haría con los espacios evocados por un texto narrativo. Fueron modos muy utilizados en el teatro clásico griego donde era frecuente comenzar la obra con un prólogo, que solía ser un monólogo o un diálogo entre dos personajes, para presentar la acción antes del desarrollo de la fábula y la entrada del coro.

Los espacios imaginados en el teatro, a diferencia de los creados por otros géneros narrativos como el relato o la novela, parten siempre de una realidad espacial concreta rodeada de un entorno de ficción a los que se hace referencia desde el escenario. Sin embargo, en la narración todo son espacios imaginarios, pues ningun-

no se hace presente por su cercanía al lector/espectador. Al comparar el teatro como texto escrito para ser leído y una novela, vemos que la obra teatral implica la plasmación concreta de un lugar enmarcado en un escenario que el lector tiene presente como centro físico del desarrollo de la acción dramática, pero rodeado por otros lugares ficticios evocados o referenciales que entran en relación con lo que él imagina que es el entorno escenográfico. Por el contrario, para el lector de una novela todo son espacios imaginarios, es un todo ficcional que se desenvuelve al mismo nivel y no necesita de la plasmación concreta en un espacio delimitado por las convenciones dramáticas y las posibilidades físicas reales.

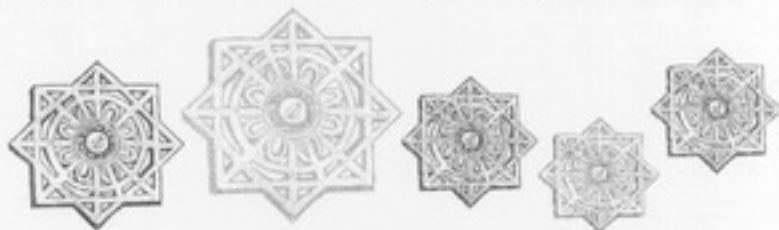
Como conclusión, creemos que hay que hablar así del "adentro" y "afuera" del espacio escénico, o bien de lo que ocurre

físicamente dentro del espacio escenográfico en concreto y del espacio ausente y aludido dentro de la misma representación.

Los espacios evocados o imaginarios serían lo que García Barrientos⁶ llama "textos heterogéneos" o "convencionales" es decir, textos lingüísticos de referencia no verbal que describen con palabras un decorado, espacio o acción los que refieren este tipo de espacios.

Sírvanos para finalizar la siguiente cita de Bettetini⁷:

"La 'representación' es una sustituta, suple una presencia momentáneamente ausente, pero es algo que también se agrega a aquella presencia diferida en el tiempo o en el espacio, algo que la integra de manera completa en la medida que constituye una 'idealidad'. La representación es una presencia que se acumula, una plenitud que se añade a otra".



Carmen Gómez de la Bandera. Licenciada en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid y acaba de presentar su tesis doctoral sobre semiótica de teatro aplicada al estudio de los espacios teatrales. Ha realizado estudios superiores en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid. Trabaja como actriz en la compañía de teatro El Norte de Venus y participa en la dirección del Teatro de las Aguas de Madrid.

- ¹ En el artículo "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo", publicado en *Planeta* en 1976, M. Corvin denominó a los "imaginarios" "espacios ausentes" y los dividió en tres categorías: 1- El "espacio invisible" que es la continuación del propio escenario entre bastidores. 2- El "espacio configurado" y descrito por las palabras que tiene que ver con la intención la forma de ser y de relacionar los personajes, que puede indicar circunstancias que indiquen temor, autoridad, amistad, etc., digamos que proviene de la expresión de la psicología del personaje. 3- El "espacio distante" del mundo de los sueños o del pasado distinto al "espacio invisible" pues no presenta una relación de contigüidad física imaginaria con lo representado. Todos ellos son espacios creados básicamente por el gesto y la palabra a través de procesos metafóricos o metonímicos con un valor simbólico que el público interpreta de inmediato. Del juego entre lo actual (la acción en escena) y lo virtual (lugares fuera del escenario) surge el dinamismo de la acción dramática.
- ² En términos de P. Pavis forman el "decorado verbal" (v. P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Buenos Aires/ Barcelona, Paidós, 1990).
- ³ M. Carmen Bobes Naves (2001), *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Madrid, Arco Libros.
- ⁴ I. Iribarren Borges (1981), "Escena y lenguaje" en *Sobre teatro, poesía y narrativa*, Caracas, Monte Ávila.
- ⁵ En términos de S. Jansen: "Espace scénique" y «Espace environnant/référent» (v. S. Jansen, 1984, "Le rôle de l'Espace Scénique dans la lecture du texte dramatique", en Schmid y Kesteren, eds., *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam/ Philadelphia, J. Benjamins Pbs., vol. 10, pp. 254-289).
- ⁶ J. García Barrientos (1991), *Drama y tiempo*, Madrid, C.S.I.C.
- ⁷ G. Bettetini, (1975), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, PP. 46-47.